



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**Von Wolkengewebe und atmenden Formen. Künstlerische Erforschung
früher Filmfarben und alternative Filmgeschichten bei Alexandra Navratil**

Hielscher, Eva

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183206>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hielscher, Eva (2020). Von Wolkengewebe und atmenden Formen. Künstlerische Erforschung früher Filmfarben und alternative Filmgeschichten bei Alexandra Navratil. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 113-119.



Von Wolkengewebe und atmenden Formen

Künstlerische Erforschung früher Filmfarben und alternative Filmgeschichten bei Alexandra Navratil

Eva Hielscher

Die frühen Filmfarben der Virage, Tonung, Hand- und Schablonenkolorierung sind alles andere als verbesserungswürdige Kompromisse oder primitive Vorgänger perfektionierter, da «natürlicher» beziehungsweise mimetischer Filmfarbsysteme. Ganz im Gegenteil besitzen die applizierten, autonomen Farben der Stummfilmzeit, die dem Schwarz-Weiss-Bild im Nachhinein Farbe verliehen, eine völlig eigene Ästhetik, Funktionsweise und Materialität, wie dies auch in der filmwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahrzehnte herausgearbeitet wurde.¹

Mit ihren Arbeiten erforscht Alexandra Navratil auf künstlerische Art und Weise genau diese Aspekte der materiellen Filmbasis, Technik und Ästhetik früher Filmfarben und gibt ihnen, allen voran der Virage und Schablonenkolorierung,² eine alternative Existenz – ein erweitertes Eigenleben, das dem Begriff der autonomen Filmfarben eine ganz neue Bedeutung verleiht. Darüber hinaus reflektiert sie über Kontexte und Verflechtungen der Film(farben)industrie mit anderen Produktionssektoren der industriellen Moderne. So unterstreicht die Schweizer Künstlerin und langjährige Wahl-Amsterdamerin mit *All That Slides, Strikes, Rises and Falls* (2015) die Beziehung der Film- zur Textilindustrie und macht dies auf (farb-)materieller Ebene sichtbar.³ Die gewebten Stoffbahnen, in Zusammenarbeit mit dem TextielMuseum im niederländischen Tilburg entstanden, zeigen stark vergrößerte viragierte Filmstreifen mit Wolkenkonstellationen als Motiven, die Navratil nichtfiktionalen Stummfilmen aus der Sammlung des EYE Filmmuseum in Amsterdam entlehnt hat. Assoziative Parallelen zwischen dem Zusammenweben eines Textilstoffes und dem Verknüpfen eines Filmstoffes aus einzelnen Einstellungen mittels Montage drängen sich auf.⁴ Doch Navratil dringt weit tiefer in die Materie vor. So verweist die Baumwollbasis ihrer Webearbeit⁵ auf eine Hauptkomponente von Zelluloidfilm. Baumwolle – genauer: Baumwollcellulose – diente nicht nur als Naturprodukt für die Textilindustrie, sondern auch als Rohstoff für den Kunststoffträger aus plastifiziertem Cellulosenitrat, der bis in die 1950er-Jahre die Basis des Filmstreifens darstellte, auf der sich die fotografische Emulsion befand.⁶ Neben dieser Gemeinsamkeit ist es aber vor allem die Farbe in Navratils grossformatigen Textilfilmstreifen, die die materielle Verflechtung der beiden Industrien aufzeigt und zudem

eine Reflexion über das Farbverfahren der Virage erlaubt. Die drei farbigen Stoffbahnen in Orange, Gelb und dunklem Pink verweisen sowohl auf eingefärbte Textilstoffe als auch auf dieser Arbeit zugrundeliegende viragierte Filmstreifen, die nach dem Eintauchen in Farbbäder zum Trocknen aufgehängt sind. Tatsächlich bediente sich die Stummfilmindustrie genau derselben synthetischen Farbstoffe, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für Textilien zum Einsatz kamen. Diese «Aneignung» der Anilinfarben durch den Film übersetzt Navratil in die Form ihrer gewebten Filmstreifen. Die Farben werden hier wörtlich von der Textilindustrie zur Kolorierung der Stofffilme übernommen, sind es doch gefärbte Garne, aus denen die Textilfilme zusammengewebt sind.

Genau hier liegt aber auch der essenzielle Unterschied, insofern Navratil von der Materialität früher Filmfarben abweicht, über sie hinausgeht und der Virage ein alternatives Leben einhaucht – losgelöst von ihrer ursprünglichen Technik. Denn die Stofffilmstreifen werden eben nicht, wie bei der herkömmlichen Virage üblich, flächendeckend im Nachhinein koloriert. Stattdessen «atomisiert» Navratil den Akt der Einfärbung durch das Zusammenweben einzelner Farbfäden und macht ihn zum Teil des Bildentstehungsprozesses an sich. Der eingefärbte Einzelfaden ist die Grundlage, aus der sich der gewebte Filmstreifen zusammensetzt. So besitzt der Stofffilm im Gegensatz zu filmischen und fotografischen Materialien keinen Träger oder, besser gesagt, kennt keine Trennung zwischen Träger-, Bild- und Farbschicht.⁷ Der Träger selbst, das Baumwollgewebe, ist das Bild und die Farbschicht, aus unzähligen Einzelfäden zusammengesponnen.

Ein zweiter Aspekt ist die spezifische Farbmischung der Weberarbeit, die die ursprüngliche Form der Virage transformiert und in eine veränderte Existenz überführt. Denn auch wenn die Wirkung aus der Ferne betrachtet die einer monochromen Farbigkeit ist, setzen sich die Stofffilmstreifen aus verschiedenen Farbtönen zusammen. Zum einen erfordert die gleichzeitige Bild-, Farb- und Trägerproduktion in ein und demselben Stoff die Verwendung nicht nur farbiger, sondern auch schwarzer, grauer und weisser Garne, die die Konturen der Wolkenbilder und Randerscheinungen der Filmstreifen reproduzieren. Zum anderen sind Fäden verschiedener Farbabstufungen im Stoff verwebt, um den Eindruck eines monochromen Orange-, Gelb- beziehungsweise Pinktons zu erzeugen. So enthält der gelbfarbige Stofffilmstreifen neben unterschiedlichen Gelbtönen auch ein tiefes Dunkelbraun, um den warmen Gelbton der Virage zu erzielen. Hinzu kommt noch die Bindungstechnik, die beim Weben die Verkreuzungen der Fäden definiert und

festlegt, welcher Faden (sprich Farbton) welche Betonung erfährt. Das entstehende Farbgeflecht erinnert damit an die Farbmischung in der Malerei, allen voran jene des Pointillismus, erlaubt aber auch Verweise auf solche additive mimetische Farbverfahren in Film und Fotografie (sowie digitaler Bildproduktion/-wiedergabe), die durch farbige Punkte- (zum Beispiel Autochrome) oder Streifenraster (unter anderem Dufaycolor) einen Farbeindruck erzeugen.⁸

Die Farbmischung in Navratils Arbeit ist somit eine Annäherung an die Farbwirkung des originalen Nitratfilmstreifens mit anderen Mitteln. Es ist eine Übersetzung, wie dies auch in der Filmrestaurierung praktiziert wird. Giovanna Fossati, Chefkuratorin des EYE Filmmuseum und Professorin für Filmerbe und digitale Filmkultur an der Universität Amsterdam, hat wiederholt betont, dass die (digitale) Restaurierung von Filmfarben mittels neuer Technologien und Materialien immer eine «Simulation» historischer Farben sei, die dem ursprünglichen Archivfilm so nahe wie möglich zu kommen suche.⁹ Durch ihre demonstrative Interpretation der viragierten Filmstreifen als gewebte Stoffbahnen unterstreicht auch Alexandra Navratil, dass eine Reproduktion mit anderen Mitteln nur eine Annäherung sein kann, die den historischen Filmfarben zugleich aber auch ein neues, ergänzendes Bestehen ermöglicht: ein Leben als cellulosebasierter Textilfilm, in dem die Filmfarben unabhängig von der Idee eines zugrundeliegenden Trägers existieren und in dem die Virage von der flächendeckenden Gesamteinfärbung des Filmstreifens abgelöst ist, um stattdessen in «atomisierter Form» in den Einzelementen der Materie weiter zu bestehen.

Die Idee des Eigenlebens macht sich schliesslich auch auf der Bildebene bemerkbar. Die Wolkenkonstellationen, an sich bereits vergängliche, sich ständig verändernde Elemente, kommen aus ihrem Kontext gelöst zur Darstellung und führen ein weitgehend autonomes Dasein, unabhängig von den zugrunde liegenden Ereignissen eines Grossbrandes (Orange), der vulkanischen Aktivitäten des Krakatau (Gelb) oder der Produktionsausstösse einer Kerzenfabrik (Pink). Navratil lässt neue, freie Filmgeschichten entstehen, die sie auf der Material-, Farb- und Bildebene spinnt.

Das Erzählen alternativer (Farb-)Filmgeschichten steht auch im Zentrum ihrer neuesten Arbeit. *Split/Hatch/Mutate/Double* (2019), eine Doppelprojektion zweier geloopter 16-mm-Filme, beschäftigt sich mit Schablonenkolorierung. Bereits 2013 erforschte Navratil mit *Views* (*This Formless Thing*) dieses Kolorierungsverfahren der Stummfilmzeit, bei dem bis zu sechs Farben mittels ausgestanzter Schablonen (pro Farbe eine Schablone) auf eine schwarz-weiße Filmkopie aufgetragen

wurden. Doch stand 2013 das *Resultat* der Einfärbung im bewegten Filmbild im Zentrum,¹⁰ sind es in der neuen Arbeit die zugrunde liegenden Schablonen selbst, die in den Mittelpunkt rücken. Die linke Seite der Projektion zeigt Originalfarbschablonen der französischen Filmproduktionsfirma Pathé aus der Sammlung der Cinémathèque française,¹¹ kombiniert mit Textelementen auf der rechten Seite, die poetische Beobachtungen und Assoziationen der Künstlerin unter anderem zu Farbe, Transmutationsprozessen von Substanzen, Metamorphosen und den Anfängen der chemischen Industrie wiedergeben, inspiriert durch die Sichtung zahlreicher früher Filme.

Die Schablonen sind herkömmliche transparente 35-mm-Filmstreifen mit Ausstanzungen, die durch Ausschneiden der zu kolorierenden Bereiche aus einer Positivkopie und anschliessendes Abwaschen der Emulsionsschicht entstanden sind. Der Gelbton der Schablonen, in Navratils Arbeit in Bewegung sichtbar, ist der Cellulosenitratbasis geschuldet, die hier in ihrer Materialfarbigkeit im gescannten und auf 16 mm neu ausbelichteten Film hervortritt. Trotzdem wirkt die Arbeit farbreduziert, ist fast farblos – auch in den wolkenähnlichen Hintergrundelementen auf der rechten Seite. Doch auf konzeptioneller Ebene sprüht die Projektion vor Farbe, indem sie die materielle Grundlage und Funktionsweise der Schablonenkolorierungstechnik anhand der sich von Filmbild zu Filmbild verändernden Umrisse vorführt. Navratil macht Farbe hier losgelöst von ihrer eigentlichen Farbigkeit und ihrem Bezugsobjekt sichtbar – als atmende Formen, die alle Farbinformationen enthalten und die eine verdeckte Existenz der Filmfarben preisgeben. Es ist ein vom farbigen Filmbild losgelöstes Eigenleben, das eine alternative und ergänzende (Film-)Geschichte der Schablonenkolorierung erzählt.

Diese autonome Präsenz treibt Navratil noch weiter, indem sie die Formen durch Verlangsamung zu einer abstrakten Animation zusammenfügt, die als Mutation der Originalfarbschablonen existiert – und schliesslich, in Bezug auf die Gesamtprojektion, auch als Modifikation von sich selbst. Denn durch die unsynchronisiert laufenden, unterschiedlich langen Filme auf der linken und rechten Seite befindet sich das Zusammenspiel der Filmbilder, der Schablonenformen und Textelemente im ständigen Wandel, was auch die Klangkomposition von Natalia Domínguez Rangel mit einschliesst, die sich aus der Kombination der Tonspuren beider Filme zusammensetzt. Wie zur Zeit des frühen Films – und der frühen Filmfarben –, als die stummen Bewegtbilder in der Vorführung mit musikalischer Begleitung, Erklärungen eines Filmerzählers und projizierten Glasdias kombiniert wurden, sind

Bild, Text und (begleitender) Ton nur lose verbunden, kennen keine auf einem gemeinsamen Träger eingeschriebene feste Form, sondern verfügen in ihrer Veränderlichkeit als einzeln miteinander gekoppelte Elemente über ein Potenzial möglicher Variationen und alternativer (Farb-)Filmgeschichten. Alexandra Navratil schärft unseren Blick für diese Geschichten, die von der herkömmlichen Idee des Mediums Film (als Projektion eines Bewegtbildes auf einer Leinwand im dunklen Kino) und dessen Filmfarben abweichen, andere Möglichkeiten aufzeigen und zugleich deren materielle Basis und Eigenschaften erforschen. In diesem Sinne haben ihre Arbeiten, ihre Wolkengewebe und atmenden Formen, auch etwas von einer künstlerischen Medienarchäologie – sie sind künstlerische Forschungsprojekte, die in die Materialkunde früher Filmfarben vordringen.

1 Siehe unter anderem Daan Hertogs und Nico de Klerk (Hg.), *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1996; Joshua Yumibe, *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*, Rutgers University Press, New Brunswick u.a. 2012; und Giovanna Fossati u.a. (Hg.), *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

2 Zu Virage und Schablonenkolorierung siehe im vorliegenden Band die Beiträge «Filmfarben» von Barbara Flückiger, S. 17–49, und «Virage und Tonung» von Ulrich Rüdel, S. 133–141.

3 Zur Beziehung der Film- zur Modeindustrie siehe auch im vorliegenden Band den Beitrag «Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind» von Olivia Kristina Stutz, S. 121–131.

4 Ebd.

5 Die verwebten Baumwollfäden sind vereinzelt durch Wollgarne ergänzt, die aufgrund ihrer Farbtöne hinzugefügt wurden.

6 Auch Azetatfilm, der ab den 1950er-Jahren Nitratfilm branchenweit ablöste, enthält Cellulose – Celluloseacetat, welches auf Baumwoll- oder Holzcellulose basiert und auch für Textilfasern verwendet wird. Polyesterfilm hingegen, seit den 1990er-Jahren breit eingesetzt, basiert auf rein synthetischen Kunststoffen. Dennoch bleibt auch hier die Verbindung zur Textilindustrie bestehen, kommen doch dort auch seit den 1940er-Jahren vermehrt Polyesterfaserstoffe zum Einsatz.

7 Hierin weicht Navratil auch von jenen frühen Drucktechniken der Fotografie ab, die Stoffe als Trägermaterialien nutzten.

8 Zu Autochromen, Dufaycolor und Rasterverfahren siehe Barbara Flückigers *Timeline of Historical Film Colors*, filmcolors.org (zuletzt abgerufen am 01.08.2019).

9 Giovanna Fossati, «Coloured Images Today: How to Live with Simulated Colours (and Be Happy)», in: Hertogs/de Klerk 1996 (wie Anm. 1), S. 83–89; und Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, S. 142.

10 Navratil thematisierte vor allem das Phänomen des «Fringings» – Farbimperfektionen, die durch Verschiebungen zwischen Schablone und Filmkopie entstanden und die ebenfalls auf ein Eigenleben der Farben hinweisen. Siehe auch ihre Publikation *This Formless Thing*, Roma, Amsterdam 2013.

11 Die Schablonen sind Teil der Will Day Collection, die im Filmlager des Centre national du cinéma – Direction du patrimoine cinématographique in Bois d'Arcy aufbewahrt wird.



Alexandra Navratil, *Split/Hatch/Mutate/Double*, 2019. Filmstills, 16-mm-Doppelprojektion mit Ton, 2:28 Min. (farbig) und 9:09 Min. (schwarz-weiß). Credit: Alexandra Navratil/Dan Gunn Gallery, London (mit Unterstützung von Pro Helvetia und mit Dank an das CNC – Direction du patrimoine cinématographique und die Cinémathèque française, Paris)

light pink petals peel from skin

limbs combust into glaring
orange

